

البنية اللغوية والإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر

د . خالد بن محمد الجديع

قسم الأدب – كلية اللغة العربية بالرياض
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

لقيط بن يعمر الإيادي شاعر جاهلي قديم ، يعود شعره إلى القرن الرابع الميلادي، كتب عينيته هذه يحذر قومه من كسرى الذي جهز جيشاً كبيراً لقتالهم .

وأحسب أن حدود العنوان والرغبة في عدم الحديث عن أمر كتب عنه يفرضان الدخول في موضوع البحث دون الإفاضة في تناول حياة الشاعر وعلاقته بكسرى ، وعلاقته بقومه ، وكيف كانت نهايته ، مما هو معلوم لدى الباحثين والدارسين للعصر الجاهلي ، وإحال أن الإحالة إلى المصادر التي ترجمت له وتناولت هذا الجانب تكفي وتؤدي الغرض ^(١) .

ويشترك مع الحديث عن حياة الشاعر في ضرب الصفح عنه الكلام عن معاني القصيدة ، وشرح أبياتها ، وإبانة مضامينها ، إذ إن هناك من الباحثين من تولى هذه المهمة ^(٢) .

لكن الأمر الذي لا أستطيع تجاوزه دون الإشارة إليه هو احتفاء بعض المؤرخين والنقاد القدامى بهذا النص ، فالقصيدة التي تتوجه إليها هذه القراءة قد سجلت حضوراً قوياً في آرائهم ، فقد عدّها طيفور "من القصائد المفردات التي لا يعرف في مثل معناها وجودتها وجزالة ألفاظها" ^(٣) ، وبعد حديثه عن تميزها عن القصائد التي قيلت في الحرب والتحريض عقب قائلاً : " لا أعرف مثلها لم تقدم ولا محدث" ^(٤) .

(١) انظر : الشعر والشعراء ، لابن قتيبة ص ١٩٩ . الأغاني ، لأبي الفرج الأصفهاني ج ٢٢ ص ٣٥٧ . المؤلف والمختلف ، للآمدي ص ٢٦٦ . معجم ما استعجم ، للبكري ج ١ ص ٦٩ . حماسة ابن الشجري ص ٣٥٤ . ديوانه بتحقيق وتقديم وتعليق الأستاذ خليل إبراهيم عطية ص ٣ . ديوانه بتحقيق وتقديم د. عبد المعيد خان ص ٧ . موسوعة الشعر العربي ج ٤ ص ٢٩١ .

(٢) انظر : شاعر التحريض والفداء لقيط بن يعمر الإيادي ، أحمد الربيعي . في الأدب العربي القديم ، د .

محمد صالح الشنطي ص ٦٦ .

(٣) المنثور والمنظوم ، لأبي الفضل طيفور ص ٦٣ .

(٤) المصدر السابق ص ٦٣ .

ويرى ابن الأثير أنها " من أجود ما قيل في صفة الحرب " (١) .
هذا يعكس ما تتمتع به هذه العينية من مكانة سامقة ، وسنحاول هنا أن
نتلمس دواعي ذلك من خلال إخضاعها للتحليل والدرس .
إن أول حقيقة تقرر في بداية تناول هذه القصيدة هي أنها على إيغالها في
القدم قد نجت بشكل كبير مما أصاب القصيدة الجاهلية في طفولتها من
ضرورات شعرية تظهر فيها أحياناً المخالفة للقواعد اللغوية النحوية منها
والصرفية .

كما أنها سلمت من الكسور الوزنية التي نراها تطل برأسها عند شعراء
جأؤوا بعد لقيط ، مثل المرقش الأكبر (ت ٥٥٢ م) ، وعدي بن زيد (ت
٥٩٠ م) ، وعبيد بن الأبرص (ت ٦٠٠ م) وغيرهم (٢) .

يحاول هذا البحث أن يسلط الضوء على عينية لقيط من خلال قراءة نصية
تقوم على المقاربة مع الجانب اللغوي والموسيقي ، على أنهما دعامتان ترتكز
عليهما القصيدة في توصيل رسالته إلى قومه بوصف النص يهدف إلى ذلك في
تلك الحقبة ، وفي كسب تفاعل القارئ بوصف النص قد أصبح الآن ملكاً
مشاعاً غير مرتبط بالشاعر وقومه إلا في المناسبة التي تعين على فهمه .

وقد تنبه الدكتور عبد الإله الصائغ إلى أهمية هذين العنصرين داخل نسيج
هذه العينية فقال : " النص يشكل بكلية جواً موسيقياً مفعماً بالنغم
والدلالة " (٣) .

(١) الكامل في التاريخ ، لابن الأثير ج ١ ص ٢٢٩ .

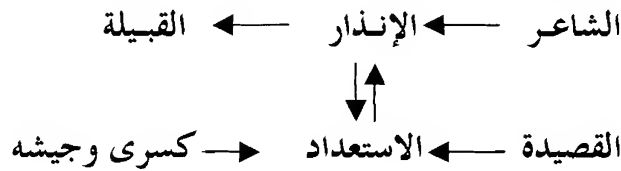
(٢) انظر : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، د . علي يونس ص ١٧٣ .

(٣) الخطاب الإبداعي الجاهلي والصور الفنية ص ٢٧٦ .

أولاً : البنية اللغوية :

القصيدة ثمرة لغوية تحفل بمزيج من العلاقات المتشابكة ، المبنية على التضاد حيناً وعلى التشاكل حيناً آخر ، وفي ظل هذه الخطوط المتشابكة يقوم الشاعر ببناء جسور من التواصل للدلالات اللغوية ، ويحاول عقد حركة من التناغم داخل البناء اللغوي .

وإذا كان النص- عمومًا- ما هو إلا رسالة يقذف بها المبدع إلى المتلقي بعد أن ينفث فيها أفكاره وأحاسيسه ، فإن عينية لقيط بن يعمر التي يعالجها هذا البحث يبرز فيها جانب الإرسال بشكل بين لا يحتاج إلى اعتساف ، أو حتى إلى مزيد من التأمل ، فالقصيدة التي بين أيدينا قد كتبها لقيط وأرسل بها إلى قومه يحذرهم من كسرى وجيشه، فهي رسالة مباشرة ، ويمكن هنا الاستفادة من المربع السيميائي الذي قدمه غريماس (A.J.Greimas) لإدراك العلاقة بين منتج النص ومستقبله ، والجوانب الأخرى من موضوع وعامل مساعد أو معيق على النحو الآتي :



وجه لقيط إلى قومه رسالتين، الأولى منهما كانت شديدة الإيجاز، مكثفة الدلالة، مباشرة الموضوع، ويمكن أن نعدّها النواة لعينيته الطويلة، أو المتن الأساس للتحذير ، إذ قد جاءت في أربعة أبيات فحسب هي :

سلامٌ في الصحيفة من لقيط إلى من بالجزيرة من إياي
 بأنّ الليث كسرى قد أتاكم فلا يشعلكم سوق النقاد
 أتاكم منهم ستون ألفاً يزجون الكتائب كالجراد
 على حنق أتيناكم فهذا أو أن هلاككم كهلاك عاد^(١)

الاختزال للتفاصيل واضح في هذه الرسالة ، فهو في البيت الثالث يستعمل
 الضمير المتصل بحرف الجر (منهم) ، والمتعلق بالفعل (أتاكم) دون أن يكون
 هناك عود للضمير على اسم ظاهر مذكور ، و تلك مبالغة في الإيجاز ، إذ لم
 يرد ذكر للفرس في نصه ، كما أن الالتفات السريع في البيت الرابع من الغيبة
 إلى التكلم (أتيناكم) يؤكد ما قلناه من رغبة الشاعر في اختزال صورة التحذير
 للإسراع في توصيل فكرته .

يحاول الشاعر بعد ذلك فك شفرة تحذيره المختزل في قصيدة تبلغ أربعة
 وخمسين بيتاً كما جاءت في ديوانه^(٢) .

وفيهما تبرز الذات المرسلّة بشكل مسهب ، فهو يسقط جو الحزن والكمد
 — بسبب ما يواجهه قومه — على مقدمته الغزلية التي ترتبط بموضوعه ارتباطاً
 قوياً ، وهو مهموم محزون ، قد أصابه الوجد نتيجة رحيل محبوبته التي تعادل
 موضوعياً قومه :

(١) الديوان ص ٢٨ .

(٢) اعتمدت الدراسة في عدد الأبيات وترتيبها وروايتها على ديوانه الذي حققه الأستاذ خليل عطية .

يا دارَ عمرةٍ مِن مُحْتَلِّها الجَرَعَا هاجتُ لي الهمُّ والأحزانُ والوَجَعَا^(١)
وهو يخشى ألا تصل رسالته إلى قومه مثلما أن الرسائل قد انقطعت بينه وبين
محبوبته حتى يئس من الوصول إليها ، ولم يعد يطمع في لقائها :
جَرْتُ لما بيننا حَبْلَ الشَّموسِ فلا يأساً مبيناً نرى منها ولا طَمَعَا
وطيف محبوبته الذي يذكره ما هو إلا خشيته على قومه أن يكونوا أثراً بعد
عين ، ولذلك هو مهتم لهم ، أرق عليهم :
فما أزالُ على شَحَطِ يورْقني طيفٌ تَعَمَّدَ رحلي حيثُ ما وُضِعَا
وهو يخشى أن يكون قومه نهب التشتت والتشردم ؛ لذا لا تغفل عنه عن
متابعتهم من خلال إسقاطه محبوبته ورحيلها على هذا الجو التذكري الحزين :
إني بعيني ما أَمَّتْ حَوْلُهُمْ بطنَ السَّلْوَحِ لا ينظرون من تبعا
طورا أراهم وطورا لا أبيضهم إذا تواضعَ خِذْرُ ساعةٍ لمعا
لقد ارتبطت مقدمة الشاعر بموضوعه ارتباطاً قوياً ، مما يجعلنا لا نتردد في
إطلاق سمة الوحدة الموضوعية على هذا النص . فهو كلُّ متكامل يقذف به
الشاعر ضمن منظومة رسالته إلى قومه .
وتبرز الذات المرسلة في نص لقيط من خلال الإسناد إلى ياء المتكلم ، كما
في قوله : (إني أرى الرأي إن لم أعص قد نصعا) ، وقوله : (فاشفوا غليلي
برأي منكم حسن) ، وقوله : (هذا كتابي إليكم والنذير لكم) .
وربما برزت من خلال الإسناد إلى تاء الفاعل ، كما في قوله : (لقد بذلت
لكم نصحي بلا دخل) .

(١) ديوانه ص ٣٠ .

الشاعر (المرسل) حمل نفسه عبء المسؤولية في أداء الرسالة إلى قومه
(المرسل إليه) ، وهو يقلب أوجه الخطاب لهم ليحقق أكبر قدر توصيلي في
مهمته الإرسالية ، فهو تارة يخاطبهم بعبارة (يا قوم) كما في قوله :
يا قوم إن لكم من عزٍّ أولكم

وقوله :

يا قوم ييضتكم لا تُفجَعَنَّ بها

إني أخاف عليها الأزلَمَ الجدعا

وقوله :

يا قوم لا تأمنوا إن كنتم غُيراً

على نساءكم كسرى وما جمعاً

وربما حل ضمير المخاطب محل الاسم الظاهر في إتمام مسعاه الإيصالي ، كما

في قوله :

يا لهف نفسي إن كانتْ أمورُكم

شَتَّى وأحِكَمَ أمرُ الناسِ فاجتمعاً

وقوله :

فهم سِراغٌ إليكم بين ملتقطٍ

شوكاً وآخرَ يجني الصَّابَ والسَّلعا

وقوله :

ما لي أراكم نياماً في بُلْهَـنِيَّةٍ

وقد ترون شِهَابَ الحربِ قد سَطعا

وتضج القصيدة بأفعال الأمر المسندة إلى واو الجماعة في وضع يبين أن الأمر

لم يعد يسمح بعبارات التلطف في الطلب ، بل ما يقال ينبغي فعله على سبيل

الوجوب ، تأمل قوله :

قوموا قياماً على أمشاطٍ أرجلكم

ثم افزعوا قد ينال الأمنَ مَنْ فَرعا

فقلّدوا أمركمُ لله دَرُكُـمُ

رحبَ الدَّراعِ بأمرِ الحربِ مُضْطَلعا

وربما احتوى البيت على ثلاثة أفعال جاءت بصيغة الأمر المباشر كما في قوله :

صونوا جيادكم واجلوا سيوفكم وجدّدوا للقسىّ النبلَ والشرعَا

وفي غمرة هذه الأفعال المتتالية التي تنزل على قومه نزول الصاعقة يأسف لحالهم ؛ لأنه لا يرى منهم استعداداً ، فهم يعيشون آمنين لا يأبهون بما يحاك ضدهم :

وأنتم تحرثون الأرضَ عن سفهٍ في كلِّ معتمِلٍ تبغون مُزدرعَا

وتلقحون حيالَ الشَّولِ آونةً وتتجون بدارِ القلعةِ الرُّبعا

وتلبسون ثيابَ الأمنِ ضاحيةً لا تجمعون وهذا الليثُ قد جمعا

وهو يقارن حال قومه بحال كسرى ورجاله- العامل المعيق والمعارض في مهمته الإرسالية- الذين هم كثرة كاثرة يحملون الحقد والحنق على العشيرة ، ويتحينون الفرصة للفتك بها ، يقول :

ألا تحافون قوماً لا أبا لكم أمسوا إليكم كأمثالِ الدِّبَا سُرعا

أبناء قومٍ تأوؤوكم على حنقٍ لا يشعرون أضراً الله أم نفعاً

أحرارُ فارسَ أبناءِ الملوكِ لهم من الجموعِ جموعٌ تزدهي القلعا

فهم سراعٌ إليكم بين ملتقطٍ شوكةً وآخر يجني الصَّابَ والسَّلعا

لو أن جمعهم راموا بهدته شَمَّ الشماريخِ من ثهلانٍ لانصدعا

في كلِّ يومٍ يسنون الحرابَ لكم لا يهجعون إذا ما غافلٌ هجعا

خزراً عيولهم كأنَّ لخطهم حريقُ نارٍ ترى منه السَّنا قطعاً

ويعتمد الشاعر على التكرار في تأكيد وصول صوته إلى عشيرته ، وتختلف ألفاظ الكلمات المكررة ، لكنها كلها تدور في منظومة الحدث الأساس الذي أنشأ من أجله الشاعر قصيدته ، فد (الرأي) مهم في مثل هذه المواطن؛ ولذلك رأينا ظهور هذه الكلمة أو أحد مشتقاتها (أرى- يرون- ترون) عشر مرات ، وحرصه على قومه جعله يردد لفظة (قوم) خمس مرات في نصه وارتباط النص بـ(الحرب) جعل الكلمة تتكرر أربع مرات في قصيدته .

وهو في تكراره يحرص أن تكون الكلمات محكمة النسيج داخل بناء القصيدة بحيث لا يحس السامع بثقلها ، لكن القارئ يشعر أحياناً بأن بعض الكلمات المكررة قلقة داخل نسيج النص ، وذلك مثل تكراره لكلمة (إبل) في قوله :

لا تلهكم إبلٌ ليست لكم إبلٌ إن العدوَّ بعظمٍ منكمُ قَرعاً
هيهات لا مالٌ من زرعٍ ولا إبلٍ يرجي لغابركمُ إن أنفُكمُ جدِّعاً

ومع اتكاء الشاعر على التكرار لبعض كلمات الحدث - كما رأينا- فإن الثراء المعجمي في القصيدة بين ، ويمكن معرفة حجم الثروة اللفظية في هذا النص بالاعتماد على مقياس جونسون (W.Johnson) في رصد وسطية التنوع^(١) ، حيث بلغت القيمة الوسطية لدى الشاعر في هذا النص (٧٩,٧٠ %) .

والتأمل لألفاظ القصيدة يجد أن الشاعر سلك في انتقائها طريقاً لاجباً ،

فألفاظه -في جملتها - مألوفة مأنوسة ، على أقدميته في عصره الجاهلي .

وقصيدة لقيط هذه من النصوص القليلة في العصر الجاهلي التي جنحت نحو

السهولة والسلاسة في ألفاظها وعباراتها .

(١) انظر في معرفة هذا المقياس وطريقة تطبيقه كتاب(في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية) ، د. سعد

ويمكن أن نعد اعتماد الشاعر على الألفاظ القصيرة سمة بارزة في هذا النص، إذ كثيراً ما أربى الشطر الواحد على خمس كلمات ، وربما وصل إلى ثمانية ألفاظ كقوله : (إني أرى الرأي إن لم أعص قد نعصا)، ولا شك أن قصر الألفاظ أخف على السمع ، وأجود من الناحية الموسيقية .
ويحرص الشاعر على أن يستقل البيت بتركيب الجملة، فلا نكاد نجد اتصالاً عضوياً بين البيت والذي يليه، بل كل بيت يؤدي معناه كاملاً .

ويؤثر الشاعر استعمال الجموع بشكل لافت للنظر ، وربما عاد ذلك إلى إحساسه بأن المجيء بالكلمة على صيغة الجمع أكثر مساعدة له في إيصال تحذيره، وذلك لما تقدمه صيغ الجموع من المبالغة التي لا تبدو في استعمال المفرد، تأمل صيغ الجمع عنده (الأحرار- حمول- أمور- الدب- سُرع- أحرار- أبناء- الملوك - الجموع- سراع- الشماريخ- الحراب- خُزُر- عيون- الليوث- قَطَعَ نيام- جِياد- سيوف- القسي- الشِرْع- نسوة- الخيل- إبل- الأعداء- الأموال - غُيْر- نساء- أمشاط- أرجل - ثغور- الناس- أحساب) إذا تأملت هذه الصيغ وجدت أن الشاعر استخدم أنواعاً متعددة من الجموع ، فهناك جمع القلة ، وهناك جمع الكثرة ، بالإضافة إلى صيغة منتهى الجموع واسم الجمع .

ولارتباط مقدمة النص الغزلية بالموضوع رأينا الشاعر يزاوج فيها بين صيغ الماضي والحضور لنقل دلالة التنبؤ بالمأساة إلى المتلقي ، تأمل هذه المراوحة في مطلع نصه حيث يقول :

تامتْ فُوادي بذاتِ الجزعِ خَرْعَبَةً	مَرَّتْ تَريدُ بذاتِ العذبةِ اليَبعَا
جَرَّتْ لما بيننا حبلَ الشَّموسِ فلا	يأساً مبيناً نرى منها ولا طَمَعَا

فما أزالُ على شحط يورّقني طيفٌ تعمّد رحلي حيثُ ما وُضِعَا

إنّي بعيني ما أمتّ حولُهُمُ بطنَ السُّلُوطِ لا ينظرونَ من تبعَا

طوراً أراهمُ وطوراً لا أُبِينُهُمُ إذا تواضعَ خدُرُ ساعةٍ لمعا

ويستمر هذا التناقل بين صيغ الماضي والحضور في لحظات دخول الشاعر في

الحديث عن المأزق الذي تقبل عليه قبيلته ، يقول :

أبلغُ إياداً وخَلَلٌ في سَراتِهِمُ إنّي أرى الرأيَ إنْ لم أُعْصَ قد نَصَعَا

يا لهفَ نفسي إن كانتِ أمورُكُمْ شَتَّى وأُحْكِمَ أمرُ الناسِ فاجتمعَا

ألا تخافونَ قوماً لا أبا لَكُمْ أمسوا إليكمُ كأمثالِ الدِّبَا سُرْعَا

أبناء قومٍ تَأوُّوكمُ على حَقِّ لا يشعرونَ أَضَرَ اللهُ أم نَفَعَا

وعندما يخدم التحذير ينحي الشاعر صيغ الماضي جانباً ويدفع بسيل من صيغ

المضارعة لإشعار قبيلته بأن ما يقوله لا يزال يحدث حتى لحظة التكلم ، وهذا

التدرج من المزاوجة بين الصيغ إلى تمحيض الصيغة لا نزعم أن الشاعر قصد إليه

عامداً ، لكن الشعراء الكبار لا تجيش شاعريتهم إلا على الأنماط التعبيرية الحسنة

ذات المنطقية ، استمع إلى تتابع صيغ الحضور ليبدو ما قلناه جلياً ، يقول :

في كلِّ يومٍ يسنون الحرابَ لكم لا يَهْجَعُونَ إذا ما غافلٌ هجعَا

خزراً عيُونُهُمْ كأنَّ لَحْظَهُمْ حريقُ نارٍ ترى منه السَّنا قِطْعَا

لا الحرثُ يشغلُهُمْ بل لا يرونَ لهمُ من دونِ بيضتكمُ رِبّاً ولا شِبْعَا

وأنتمُ تحرثونَ الأرضَ عن سَفَهٍ سفهِ في كلِّ مُعْتَمَلٍ تبغونَ مُزْدَرَعَا

وتلْقَحونَ حِيالَ الشَّوْلِ آوْنَةً وتنتجونَ بدارِ القُلْعَةِ الرُّبْعَا

وتلبسون ثياب الأمنِ ضاحيةً لا تجمعون وهذا الليثُ قد جمعا

وتبدو منطقية الشاعر العفوية في تعامله مع جملة ، فهو في معرض الحكاية والوصف يستعمل الجمل الخبرية، وهذا هو موطنها وما تحسن فيه ، وقد بدا هذا النوع من الجمل جلياً عند حديثه عن تجربته العاطفية في مقدمة نصه ، وعند وصفه لاستعداد جيش العدو ، وفي لحظات كلامه عن حال قومه ، فلما علت نبرة التحذير رأينا أن الجمل الإنشائية بدأت تتقافز داخل نصه محققة مراده في الإثارة وجلب الاهتمام ؛ إذ من المسلم به أن الجملة الإنشائية أكثر إثارة للذهن من أختها الخبرية ، فهي تكثر في مواطن الحماسة والتحريض ، ويعلو صوتها في مواضع التهديد والوعيد .

وقد جاءت جملة الإنشائية مزوجة بين الأمر (اشفوا- افرج- صونوا- اجلوا- جددوا- اشروا- اذكوا- قوموا- افزعوا- قلدوا) ، والنهي (لا تكونوا- لا تهلكوا- لا يدع- لا تلهكم- لا تثمروا- لا تغرنكم- لا تأمنوا) .

وقد ساعدت هذه المزوجة على إذكاء حيوية النص ، وعلى تجديد نشاط المتلقي وجلب انتباهه .

وربما بدت الصيغ الإنشائية الأخرى على استحياء ، فهو لم يضغط على زنادها التعبيري إلا لمأماً ، كالنداء في قوله : (يا دار عمرة- أيها الراكب- يا لهف نفسي- يا قوم) ، وكالاستفهام في قوله : (ما لي أراكم نيماً) .

والمتتبع لنظام الجملة داخل نص لقيط يجد انحرافاً - في بعض الأحيان - عن نمط الجملة المعتاد ، وهذا الانزياح في بنية الجملة أمر شائع في الشعر ، إذ كثيراً ما تأتي الجملة الشعرية على غير ترتيبها النحوي مراعاة للوزن أو للقافية، ذلك

أن ظاهرة التقديم والتأخير أعلق بالشعر منها بالنثر ، لكن التبادل بين الدوال في النمط الشعري قد يكون لغرض بلاغي، وليس الهدف منه مراعاة الجرس الموسيقي ، وربما تحقق الهدفان كلاهما من هذه الظاهرة .

وإذا كان من العسير الجزم بأن التناقل في البيت الشعري ليس لأجل النغم، فإن ذلك لا يعني أنه يمكن أن ينضاف إلى هذا الهدف هدف آخر .

ومن أبنية التقديم والتأخير الأثرية لدى الشاعر تقديمه للجار والمجرور، وقد جاء هذا النمط في سبعة مواطن من نصه ، ومن أمثلته قوله :

تامت فؤادي بذاتِ الجزعِ خرْعبةً مَرَّتْ تريدُ بذاتِ العذبةِ البِيعا

والغرض الإيقاعي لهذا التقديم واضح بين ، فهو يرمي إلى موازنة موسيقية بين عبارتي (بذات الجزع خرعبة) و (بذات العذبة البيعا) .

ويقدم الجار والمجرور في قوله :

يا قومِ إنّ لكم من عزٍّ أولكمُ إرثاً قد اشفقتُ أن يودي فينقطعا

تقديم الجار والمجرور (لكم) الذي هو خبر إن على اسمها (إرثاً) للتأكيد على ملكهم لذلك الإرث ، وأنه لهم دون سواهم ، فينبغي عليهم أن يحافظوا عليه ، وألا يفرطوا فيه بإعطاء الفرصة لكسرى ورجاله حتى يهدموه .

وللاهتمام بأمر الحرب قدم الجار والمجرور في قوله :

فقلّدوا أمركم لله درُّكمُ رحبَ الذراعِ بأمرِ الحربِ مضطّلعاً

ومن التقديم لأجل القصر قوله :

لقد بذلتُ لكم نصحي بلا دَخلٍ فاستيقظوا إنّ خيرَ العلمِ ما نفعاً

وهناك بالإضافة إلى هذا النمط الأثير عنده تقديم للحال في قوله :

خزراً عيولهم كأنَّ لحظهمُ حريقُ نارٍ ترى منه السَّنا قِطْعاً
فتقديم الحال هنا يظهر حرص الشاعر على إبانة صفاتهم ، التي من أهمها
أنهم أهل دهاء ومكر .

كما نجد عنده أيضاً تقديماً للجواب في قوله :
لا مترفاً إن رخاء العيش ساعده ولا إذا عضَّ مكروءٌ به خشعاً
فخصلة الترف من الأمور التي يجب ألا يتصف بها القائد المحنك؛ ولذلك
بادر الشاعر إلى نفيها عند حديثه عن الصفات التي يقترحها لمن سيتولى قيادة
العشيرة .

وإذا كان الشعر العربي يقوم على ما يسمى بوحدة البيت فإن وضع الروابط
في بداية كل بيت شعري لا يدل على وجود علاقة بين البيت والذي يليه ، فقد
نرى الفاء أو الواو في مطلع البيت دون ملح رابط بينه وبين الذي قبله ، كما أن
الرابط قد تكون قوية بينهما ويستغني الشاعر عن استعمال الرابط اعتماداً على
أن كل بيت يمثل وحدة مستقلة ، واستغناء بالتجاور الذي يمكن أن يسد مسد
الرابط .

إذا كان الأمر كذلك فإن وجود أدوات العطف في مطلع الأبيات يبدو أعلق
بالنواحي الموسيقية والخشبية على كسر نظام الإيقاع أكثر من ارتباطه بالنظام
النحوي للجملة ، أو بما يسمى (الوصل والفصل) عند البلاغيين .

لقد صدر الشاعر ستة عشر بيتاً من أبياته الأربعة والخمسين بحرف العطف،
أي ما نسبته (٣٠٪) تقريباً ، ولا تبدو هذه النسبة ذات بروز يستحق الوقفة،
لكن الذي يسترعي الانتباه هو أن استعمال الفاء لديه ضارع استعماله للواو التي

هي من أكثر أدوات العطف شيوعاً في الكلام ، ولا يقارن بها أي عاطف آخر.

لقد جاءت الفاء في سبعة مواطن، أي بنسبة (٤٤٪) تقريباً ، في حين جاءت الواو - على كثرة استعمالها في مطالع القصائد الشعرية - في ثمانية مواطن فحسب، أي بنسبة (٥٠٪) ، ولم نر عند الشاعر اعتماداً على عاطف آخر غير هذين سوى استعماله لـ (بل) في موطن واحد ، أي بنسبة حوالي (٦ ٪) من عدد العواطف المستعملة .

ثانياً: البنية الإيقاعية :

يعد الإيقاع أهم وجه من أوجه التمايز بين الشعر والنثر ، ويبدو هذا الإيقاع بشكل أكبر في الموسيقى الخارجية للنص المتمثلة في الوزن والقافية .
وعند النظر في وزن القصيدة التي تتعرض لها هذه الدراسة نجد أنها من بحر (البسيط) ذي النمط التام ، وقد جاءت على الحالة الأولى من حالات استعمال البسيط تاماً ، وهي التي يكون فيها العروض والضرب مخبونين حذف منهما الثاني الساكن .

ومن المعلوم أن خبن عروض البسيط إذا استعمل تاماً زحاف يجري مجرى العلة ، فهو لازم لا يحق للشاعر أن يخرج عنه إلا في حالة التصريح .
بينما يحق للشاعر في الضرب أن يختار إحدى تفعيلتين إما (فعلن) التي دخلها الخبن ، وإما (فاعل) التي دخلها القطع ، لكنه يلتزم بما يختار ، ولا يصح له أن يستعمل النمط الآخر في القصيدة نفسها .

ويحاول هذا البحث أن يرتاد أفقاً جديداً في دراسة الموسيقى الشعرية في النص ، من خلال الوقوف على نمط الحركات والسكنات واختلافها داخل البيت الشعري ، إذ إن هذا الاختلاف ينتج عنه مجموعة من الأنماط الموسيقية داخل البحر الواحد ، ويختلف فيه كل شاعر عن الآخر ، وبه يحصل التمايز ، في حين أن العبارات التي تقال عموماً عن هذا البحر يمكن أن تسبغ على كل شاعر أثر استعمال هذا النمط من الأوزان ، ولذلك ما نقوله عن شاعر قديم استعمل هذا البحر يمكن أن نقوله عن شاعر حديث نظم عليه ، وهذا لا يحقق الخصوصية لا على مستوى القصيدة ولا على مستوى الشاعر ، وما على من يحلل النص على هذه الطريقة إلا العودة إلى ما قاله النقاد وأهل العروض عن

البحر الذي نظمت عليه القصيدة ، لمحاولة التوفيق بين آرائهم واستعمال الشاعر.

وفي ظني أن ذلك ضرب من المجازفة في القول ، إذ إن تلك العبارات بالإضافة إلى كونها حديثاً عاماً غير مبني على الاستقصاء الدقيق للشعر وطبيعته تحمل بين طياتها شيئاً من الاضطراب ، تأمل ما قاله النقاد والعروضيون عن بحر البسيط الذي أثر لقيط النظم عليه تجدد ما قلناه واقعاً :

١- يقول حازم القرطاجني عنه : إنه من الأعاريض الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد^(١) .

٢- ويقول عنه البستاني : يقرب من الطويل ، ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ ، مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة ، ولهذا قلّ في شعر الجاهلين وكثر في شعر المولدين^(٢) .

٣- ويرى الدكتور عبد الله الطيب أنه أخو الطويل في الجلالة والروعة ، إلا أن الطويل أعدل مزاجاً منه ، كما يرى أن مما يقصر بالبسيط أن فيه بقية من استفعالات الرجز ذات الدندنة التي تمنع نغمه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر ، ويرى أيضاً أن روح البسيط لا تكاد تخلو من أحد النقيضين : العنف أو اللين ، وتكاد صبغته على وجه الإجمال أن تكون إنشائية ، إذا افترضنا في الطويل صبغة خبرية^(٣) .

(١) منهاج البغاء ، حازم القرطاجني ص ٢٠٥ .

(٢) إلياذة هوميروس ، سليمان البستاني ص ٩١ .

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب ، د . عبد الله الطيب ص ٤١٤ .

٤- وعن هذا البحر يقول الأستاذ أحمد محمد الشيخ : " سهل عذب يرتاد حدائق
الفخامة من وجوه ، ويجنح نحو الرقة بليونته النهائية وبرشاقة المطلع " (٢) .

٥- ويقرر الدكتور إميل بديع يعقوب بأن : " هذا البحر من البحور الطويلة
التي يعتمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية ، ويمتاز بجزالة موسيقاه،
ودقة إيقاعه، وهو يقترب من الطويل في الشيوخ والكثرة، أو بعده بقليل،
ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب
والألفاظ ، وهو من وجه آخر يفوقه رقة " (٣) .

إن هذه الآراء حديث عام لا يكشف عن تفرد الشاعر في التناول ، زد على
ذلك أن ما قيل يدخله شيء من الافتراضات التي لا ترقى إلى درجة الاقتراب
من الحقائق العلمية ، كما بدا ذلك في كلام الدكتور عبد الله الطيب .

إن هذه العموميات جعلت الدرس الأدبي يشككي من عدم العلمية في إصدار
الأحكام ، فكثيراً ما نقرأ أو نسمع عبارات مثل : (موسيقا عذبة) (جرس
جميل) (إيقاع رائع) دون محاولة لإثبات هذه الأحكام علمياً ، وهو ما
تحاوله هذه الدراسة .

وأحسب أن الزحافات التي ترد قلة وكثرة في قصيدة الشاعر هي التي تحدد
الهوية الموسيقية لنصه ، لقد استعمل لقيط من البسيط هذا النمط :

(مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) ومن المعلوم لدى العروضيين أن
(مستفعلن) الأولى والثانية لها ثلاثة أضرب غير ملتزمة بحكم أنها زحافات .

(٢) دراسات في علم العروض والقافية ، الأستاذ أحمد محمد الشيخ ص ٨٦ .

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، د إميل بديع يعقوب ص ٧٤ .

وهذه الأوجه هي : أن تأتي صحيحة (مستفعّلن) أو مخبونة بحذف الثاني الساكن (متفعّلن) أو مطوية بحذف الرابع الساكن (مستعلن)^(١) .
وتأتي (فاعلن) الأولى صحيحة أو مخبونة ، أما (فاعلن) الثانية فلا تأتي إلا مخبونة (فعّلن) .

وعلى هذا فالأنماط المنطقية التي توصلت إليها من خلال رصد الأوجه لاستعمال الحالة الأولى - فقط - من حالات البسيط تماماً قد بلغت ثمانية عشر نمطاً هي :

١-	مستفعّلن	فاعلن	مستفعّلن	فعّلن
٢-	مستفعّلن	فاعلن	متفعّلن	فعّلن
٣-	مستفعّلن	فاعلن	مستعلن	فعّلن
٤-	مستفعّلن	فعّلن	مستفعّلن	فعّلن
٥-	مستفعّلن	فعّلن	متفعّلن	فعّلن
٦-	مستفعّلن	فعّلن	مستعلن	فعّلن
٧-	متفعّلن	فاعلن	مستفعّلن	فعّلن
٨-	متفعّلن	فاعلن	متفعّلن	فعّلن
٩-	متفعّلن	فاعلن	مستعلن	فعّلن

(١) تم استبعاد (الخيل) وهو اجتماع الحين مع الطي بحيث تأتي (مستفعّلن) على (متعلن) لأنه لم يرد في بحر البسيط إلا في أبيات مصنوعة .

١٠-	متفعّلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
١١-	متفعّلن	فعلن	متفعّلن	فعلن
١٢-	متفعّلن	فعلن	مستعلن	فعلن
١٣-	مستعلن	فاعّلن	مستفعلن	فعلن
١٤-	مستعلن	فاعّلن	متفعّلن	فعلن
١٥-	مستعلن	فاعّلن	مستعلن	فعلن
١٦-	مستعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
١٧-	مستعلن	فعلن	متفعّلن	فعلن
١٨-	مستعلن	فعلن	مستعلن	فعلن

والسؤال الذي يلح الآن هو كيف تفاعل لقيط مع هذه الأنماط الموسيقية الممكنة ؟ وكم خطأ ركب في نصه ؟ لقد تبين من خلال الإحصاء أن الشاعر استعمل ثمانية أنماط موسيقية في قصيدته ، وهي حسب ترتيبها كثرة وقلة على النحو الآتي :

أولاً :

النمط	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
المثال	يا دار عم	رة من	محتلها ال	جزعا
الحركات والسكنات	٥--٥-٥-	٥----	٥--٥-٥-	٥----
المقاطع الصوتية ^(١)	-٧--	-٧٧	-٧--	-٧٧
العدد	٣٧ مرة			
النسبة	٪ ٣٤,٢٦			

ثانياً :

النمط	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
المثال	هاجت لي ال	هم وال	أحزان وال	وجعا
الحركات والسكنات	٥--٥-٥-	٥--٥-	٥--٥-٥-	٥----
المقاطع الصوتية	-٧--	-٧-	-٧--	-٧٧
العدد	٣٣ مرة			
النسبة	٪ ٣٠,٥٦			

(١) العلامة (-) ترمز للمقطع الطويل ، والعلامة (٧) ترمز للمقطع القصير.

ثالثاً :

النمط	متفعّلن	فاعّلن	مستفعلن	فعلن
المثال	جرت لما	بيننا	حبّل الشمو	س فلا
الحركات والسكنات	٥--٥--	٥--٥--	٥--٥-٥-	٥----
المقاطع الصوتية	-٧-٧	-٧-	-٧--	-٧٧
العدد	١٨ مرة			
النسبة	١٦,٦٧ %			

رابعاً :

النمط	متفعّلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
المثال	فما أزا	ل على	شحط يؤر	رقني
الحركات والسكنات	٥--٥--	٥----	٥--٥-٥-	٥----
المقاطع الصوتية	-٧-٧	-٧٧	-٧--	-٧٧
العدد	١٦ مرة			
النسبة	١٤,٨١ %			

خامساً :

النمط	مستفعلن	فعلن	متفعلن	فعلن
المثال	خزراً عيو	نهم	كأن لح	ظهم
الحركات والسكنات	٥--٥-٥-	٥----	٥--٥--	٥----
المقاطع الصوتية	-٧--	-٧٧	-٧-٧	-٧٧
العدد	مرة واحدة			
النسبة	% ٠,٩٢٥			

سادساً :

النمط	متفعلن	فاعِلن	متفعلن	فعلن
المثال	فقد لقيـ	تم بأمر	ر حازم	فزعا
الحركات والسكنات	٥--٥--	٥--٥-	٥--٥--	٥----
المقاطع الصوتية	-٧-٧	-٧-	-٧-٧	-٧٧
العدد	مرة واحدة			
النسبة	% ٠,٩٢٥			

سابعاً :

النمط	متفعّلن	فاعّلن	مستعلّن	فعلّن
المثال	مسهد الن	نوم تع	نيه ثغو	ركم
الحركات والسكنات	٥--٥--	٥--٥--	٥---٥-	٥---
المقاطع الصوتية	-٧-٧	-٧-	-٧٧-	-٧٧
العدد	مرة واحدة			
النسبة	% ٠,٩٢٥			

ثامناً :

النمط	متفعّلن	فعلّن	مستعلّن	فعلّن
المثال	فساورو	ه فأل	فوه أخوا	ثقة
الحركات والسكنات	٥--٥--	٥---	٥---٥-	٥---
المقاطع الصوتية	-٧-٧	-٧٧	-٧٧ -	-٧٧
العدد	مرة واحدة			
النسبة	% ٠,٩٢٥			

إذا تأملت الجداول السابقة تجد أن النمط الأساس للبحر وهو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) قد انخفضت نسبته إلى أقل من الثلث (٥٦,٣٠ ٪) ، وانحرف الشاعر بتفعيلاته متخففاً من السواكن التي تعطي إيقاعاً بطيئاً في القصيدة ، ذلك أن الحالة في النص تستدعي الإيقاع السريع ، والحركة الدائبة ، فالشاعر يرغب في إيصال رسالته إلى عشيرته بطريقة صوتية أسرع ، ولذلك تخفف كثيراً من المقاطع الصوتية الطويلة .

إن تفعيلة (مستفعلن) تحتوي على ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير ، في حين أن استعماله (متفعّلن) جعله يسقط مقطعاً طويلاً ، ويزيد مقطعاً قصيراً إذ هذه التفعيلة مكونة من مقطعين طويلين ومقطعين قصيرين ، وهذا الكلام يمكن أن ينسحب على (مستعلن) المطوية .

أما (فاعلن) فإنها مكونة من مقطعين طويلين ومقطع قصير ، وانزياحها إلى (فعلن) أسقط مقطعاً طويلاً ، وزاد مقطعاً قصيراً ؛ ذلك أن هذه التفعيلة بعد دخول (الخبن) عليها صارت تحتوي على مقطع طويل واحد فحسب ، ومقطعين قصيرين .

إن استعمال الشاعر للمقاطع القصيرة يجعل نصه أكثر حركة ، في حين أن زيادة المقاطع الطويلة ترفع نسبة البطء في النص^(١) .

ويظهر الجدول أيضاً أن التغيير كان يلحق غالباً (مستفعلن) الأولى التي ترد في أول الصدر وأول العجز ، إذ انحرفت عن وضعها الأصلي (٣٧) مرة ، في حين أن (مستفعلن) الثانية لم يلحقها التغيير سوى أربع مرات فحسب ، والشاعر في ذلك يسير على النمط الأجود في المزاخفة ، إذ إن العروضيين يقررون أن خبن (مستفعلن) يكون أكثر حسناً إذا جاء في أول الصدر وأول العجز^(٢) .

(١) انظر : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د . محمد النويهي ص ٦٠ .

(٢) انظر : أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، عمود مصطفى ص ٤٨ .

وفي ختام الحديث عن الوزن الشعري الذي سار فيه الشاعر أود أن أؤكد على ما قلته سلفاً في صدر هذا البحث من استقامة اللغة وطوعية الموسيقى للقيط في هذه القصيدة، إذ لا نكاد نعثر له على ضرورة لغوية لجأ إليها لإقامة وزن البيت إلا في موطن واحد ، جاء في قوله :

يا قوم إنَّ لكم من عزٍّ أوَّلكم
إرثاً قد اشفقتُ أن يودي فينقطعا
حيث وصل همزة (اشفقت) وهي همزة قطع ، وهذا من الضرورات المقبولة والمألوفة في الشعر العربي .

ومما يتمم الحديث عن البنية الإيقاعية في النص الوقوف عند القافية ، ذلك أنها بمنزلة الخاتمة الصوتية للبيت الشعري ، ولو تأملنا مطلع القصيدة وأردنا تحديد القافية فيه لوجدنا أنها من قافية (المتراكب)، إذ هي قوله: (ولوجعا)، وقافية المتراكب تضم بين ساكنيها ثلاثة متحركات، فهي تتكون إذن من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران، على هذا النحو (- ٧٧ -)، وقد جاءت قافية الشاعر مطلقة موصولة بمد ومجردة من التأسيس والردف .

وقافية (المتراكب) ليست في شيعها وجمالها كقافية (المتدارك) التي لا تضم داخل ساكنيها سوى متحركين لكنها أسلس بكثير من قافية (المتكاوس)، تلك القافية التي استقبلها القدماء واستقلوها نظراً لاحتوائها على أربعة متحركات داخل ساكنيها .

ولأهمية حرف الروي وللأثر البالغ الذي يتركه على النص رأينا النقاد ينسبون القصيدة إليه فيقولون: لامية العرب ، وسينية البحرّي وهكذا .

وأحسب أن تلك النسبة لا تقتصر في هدفها على الغرض التمييزي فحسب، بل تضم إلى ذلك شكلاً من أشكال الاحتفاء بهذا الحرف المهم داخل البناء الشعري .

لقد اختار لقيط (العين) لتكون رويًا لقصيدته ، ومن المعلوم أن هذا الحرف حلقي المخرج يتوسط الحلق لحظة النطق به ، ولو تلمسنا صفات هذا الحرف لوجدنا أنه مصمت، مجهور، وسط بين الشدة والرخاوة، مستفل، مستفتح^(١). إن بعض تلك الصفات يرشح الجزالة وبعضها يرشح الرقة ، مما يجعلنا نتردد في الجزم بأن هذا الحرف قد أسهم في إكساب النص جزالة أو رقة .

لكن الأمر الذي لا نتردد في تأكيده هو أن الشاعر وفق في اختياره حرف العين رويًا لهذا النص التحذيري ، فهو حرف يشعر بالاختناق الذي يعيشه لقيط نتيجة علمه بأن كسرى سوف يهاجم عشيرته، إن المرء حين يتعرض لأدنى ضغط على حلقه ينطلق هذا الحرف ليعبر عن حالة الاختناق التي يعانها .

وإذا كان حرف الحاء يتفق مع حرف العين في أنهما يخرجان من وسط الحلق فإن العين تنفرد في كونها صوتاً تنذبذبا الأوتار الصوتية عند النطق به^(٢)، وهذه الذبذبة تتناسب مع القلق والتردد والمرارة والحسرة التي يعيشها الشاعر. ولعل هذه الصفة اللازمة لهذا الحرف هي التي تفسر لنا شيوع مجيئه رويًا لكثير من القصائد التراثية، مثل قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه، وكقصيدة سعدى بنت الشمردل الجهنية في رثاء أخيها ، ومثل نص متمم بن نويرة الشهير الذي يرثي فيه أخاه .

(١) انظر : دراسات في فقه اللغة ، د صبحي الصالح ص ٢٧٨ .

(٢) انظر : دراسات في علم اللغة ، د . كمال بشر ص ١٩٥ .

وقد ذيل الشاعر حرف العين بألف ممدودة ، وهذا التصاقب بين الحرفين
يشعرنا بأن حالة الاختناق يمكن أن تنفرج ، فكأن في هذا الحرف الجوفي الهوائي
تخفيفاً من وطأة الاختناق ، وتقليلاً من حدة التشاؤم ، فهو يعطي بصيصاً من
الأمل الجديد لدى العشيرة لتدارك الأمر .

وإذا كانت البنية الإيقاعية في النص لا تقتصر على الشكل الخارجي (الوزن
والقافية) فحسب، بل تتعدى ذلك إلى النظر في الموسيقى الداخلية الناتجة عن
تناغم الكلمات والجمل داخل البيت الشعري فإن ذلك يقودنا إلى تتبع مظاهر
هذا النوع من الموسيقى التي برزت في الأمور الآتية :

١ - التقفية :

وقد جاءت في موطين من قصيدته ، الموطن الأول في صدرها ، حيث يقول :
يا دارَ عمرةٍ من مُحتَلِّها هاجتْ لي الهمُّ والأحزانُ
والموطن الثاني جاء في البيت الخامس والعشرين الذي يقول فيه :
ولا تكونوا كمنْ قد بات مُكْتَبِعاً إذا يقالُ له افرجْ غمةً كُنْعا
ولا يسمى مثل هذا تصريراً ؛ لأن العروض لم تتغير عما تستحقه من الخبن
الذي جرى مجرى العلة في لزومه .

٢ - رد العجز على الصدر :

وجاء عنده هذا المحسن الموسيقي في خمسة مواطن من نصه، هي قوله :
في كلِّ يومٍ يسنون الحرابَ لا يهجعون إذا ما غافلٌ هجعا
وقوله :

وتلبسون ثيابَ الأمنِ لا تجمعون وهذا الليثُ قد جمعا

وقوله :

فلا تُغَرِّكُمُ دُنْيَا وَلَا طَمَعٌ لَنْ تَنْعَشُوا بِزِمَاعِ ذَلِكَ الطَّمَعَا

وقوله :

قوموا قياماً على أمشاطٍ ثم افرعوا قد ينالُ الأمنَ من فَرَعَا

وقوله :

مستنجداً يتحدى الناسَ كُلَّهُمُ لو قارَعَ الناسَ عن أحسابِهِم

ومن خلال النظر في هذه التقنية الصوتية لدى الشاعر نجد أن الكلمة الأولى جاءت في الشطر الثاني في أربعة مواطن ، كما أن رد العجز على الصدر في هذه المواطن الأربعة جاء بلفظين بينهما جناس اشتقاق ، ولم يخالف الشاعر هذا النمط إلا في قوله :

فلا تُغَرِّكُمُ دُنْيَا وَلَا طَمَعٌ لَنْ تَنْعَشُوا بِزِمَاعِ ذَلِكَ الطَّمَعَا

حيث جاءت الكلمة الأولى في الشطر الأول ، ولم يعتمد فيها على التجانس الاشتقاقي بل على التكرار .

٣- التقسيم الموسيقي :

جنع لقيط نحو هذا اللون الإيقاعي في خمسة مواضع من نصه ، وقد بدا فيها هذا المحسن واضحاً جلياً ، وهذه المواطن هي قوله :

خزراً عيونُهُمُ كأنَّ لحظَهُمُ حريقُ نارٍ ترى منه السَّنا قِطْعَا

وقوله :

لا الحرثُ يشغلُهُمُ بل لا يرون من دونِ بيضتِكُمُ رِيًّا ولا شَبَعَا

وقوله :

وقد أظلكم من شطرِ تغركم هَوْلٌ له ظلمٌ تغشاكم قطعاً

وقوله :

صونوا جياذكم واجلوا وجدّوا للقسيّ النبل والشراً

وقوله :

اشروا تلادكم في حرزٍ وحرزٍ نسوتكم لا تهلكوا هلعاً

٤ - الموازنة :

ظهرت في النص مجموعة من الجمل المتوازنة التي يشعر المتلقي بأنها تحدث نغماً موسيقياً جميلاً، وقد بدت في أبيات متقاربة، وهذه الجمل هي قوله : (تلقحون حيال) (تنتجون بدار) (تلبسون ثياب) .

٥ - الجناس :

وأغلبه من جناس الاشتقاق ، مما جعل الجانب الموسيقي لا يبدو واضحاً في هذا المحسن ؛ ذلك أن جناس الاشتقاق من أضعف أنواع الجناس من الناحية الموسيقية ، وقد ظهر عنده في قوله : (أرى الرأي) ، وقوله : (رأى رأياً) ، وقوله : (قوموا قياماً) وقوله : (عابه عائب) ، وقوله : (رأى رأيته) .

ولم يظهر الجناس غير التام إلا في موطن واحد فحسب ، هو في قوله :
ما انفكَّ يَجلبُ هذا الدهرَ يكونُ مُتَّبِعاً طوراً ومُتَّبِعاً

٦- التكرار :

وهو يبدو في القصيدة على ضربين :

أ- تكرار كلمات :

كان لبعض الكلمات التي تكررت وقع إيقاعي شعرنا به أثناء قراءة النص ،
فالعبارات المكررة داخل البيت الواحد تحدث رنيناً موسيقياً جميلاً وهي تنداح
إلى مسامع المتلقي ، تأمل ذلك في قوله :

طوراً أراهم وطوراً لا أبينهم إذا تواضع خدرٌ ساعةً لمعا
وقوله :

أحرارُ فارسَ أبناءِ الملوكِ لهم من الجموعِ جموعٌ تردهي القلعا
وقوله :

لا تلهكم إبلٌ ليست لكم إبلٌ إنَّ العدوَّ بعظم منكم قرعا
ب- تكرار حروف :

يؤدي حرف (العين) دوراً موسيقياً بارزاً في هذا النص ، ليس في اعتماد
الشاعر عليه بجعله رويماً فحسب ، وإنما بتكراره داخل أبيات القصيدة ؛ مما
يعمق إحساسنا بشعور الشاعر بالاختناق والمرارة ، ففي مطلع القصيدة تكرر
هذا الحرف أربع مرات، وفي لحظة الشعور بالأسى والحزن على قومه يبرز هذا
الصوت الاختناقي خمس مرات في قوله :

ولا يدغ بعضكم بعضاً كما تركتم بأعلى بيشة النخعا

كما بدت هذه المراجعة المعتمدة على التكرار في قوله :
وما يردُّ عليكم عِزٌّ أَوَّلُكُمْ إنَّ ضاع آخرُهُ أو ذلٌّ فَاتَّضَعَا
فلا تُغَرِّكُم دنيا ولا طَمَعٌ لن تَنعَشُوا بزماح ذلك الطمعا

وللحروف الحلقية الباقية (هـ - ح - غ - خ) ظهور واضح في
النص لا يحتاج إلى تأمل كبير .
وبعد فمما تقدم يتبين لنا أن هذه القصيدة قد امتازت على المستوى اللغوي
والإيقاعي بكثير من السمات التي أكسبتها قدراً من التفرد بين قصائد الشعر
العربي .

فهرس المصادر والمراجع :

- ١- الأغاني ، أبو الفرج الأصفاني ، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر ، الطبعة الثانية ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ هـ .
- ٢- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، محمود مصطفى ، الطبعة الثالثة عشرة ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م .
- ٣- الحماسة الشجرية ، ابن الشجري ، تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠ م .
- ٤- الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية ، د . عبد الإله الصائغ ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧ م .
- ٥- دراسات في علم العروض والقافية ، أحمد محمد الشيخ ، الطبعة الثانية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، ليبيا ، ١٣٩٧ هـ - ١٩٨٨ م .
- ٦- دراسات في علم اللغة العربية ، د . كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨ م .
- ٧- دراسات في فقه اللغة ، د . صبحي الصالح ، الطبعة الثانية عشرة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤ م .
- ٨- ديوان لقيط بن يعمر ، حققه وقدم له د . عبد المعيد خان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .

- ٩- ديوان لقيط بن يعمر الإيادي برواية أبي المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي ، تحقيق وتعليق وتقديم خليل عطية ، مديرية الثقافة العامة بوزارة الإعلام ، بغداد .
- ١٠- شاعر التحريض والفداء لقيط بن يعمر الإيادي ، أحمد الربيعي ، مطبعة الأمة ، بغداد ، ١٩٧٨ م .
- ١١- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د . محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
- ١٢- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة الثانية، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .
- ١٣- في الأدب العربي القديم ، د . محمد صالح الشنطي ، الطبعة الأولى ، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، حائل المملكة العربية السعودية ، ١٤١٣ هـ ١٩٩٢ م .
- ١٤- في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية ، د. سعد مصلوح ، الطبعة الأولى ، النادي الأدبي الثقافي بجده ، ١٤١١ هـ ١٩٩١ م .
- ١٥- الكامل في التاريخ ، ابن الأثير، مطبعة الاستقامة، مصر، ١٣٤٨ هـ .
- ١٦- المرشد إلى فهم أشعار العرب ، د . عبد الله الطيب ، الطبعة الأولى ، الدار السودانية ، الخرطوم ، ١٩٥٥ م .
- ١٧- معجم ما استعجم ، عبد الله بن عبد العزيز البكري ، تحقيق مصطفى السقا ، الطبعة الأولى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٦٤ هـ ١٩٤٥ م .

- ١٨- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، د . إميل بديع يعقوب ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١١ هـ . ١٩٩١ م .
- ١٩- المنثور والمنظوم ، أبو الفضل طيفور ، تحقيق محسن غياص ، مطبعة الهدف ، بيروت ، ١٩٧٧ م .
- ٢٠- منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ م .
- ٢١- المؤلف والمختلف ، أبو القاسم الأمدي ، تحقيق عبد الستار فراج ، مكتبة الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦١ م .
- ٢٢- موسوعة الشعر العربي ، إشراف خليل حاوي ، مكتبة خياط ، بيروت ، ١٩٧٤ م .
- ٢٣- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، د . علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م .